

L'ENSENYAMENT MUSICAL DE MOSSÉN VICENT GARCIA JULBE

Francesc Rocamora Riquelme

IES Federica Montseny, Badia del Vallès

1. INTRODUCCIÓ

Els mitjans socials com ara Twitter, Instagram o Facebook, juntament amb altres productes de la investigació científica i tecnològica com els telèfons mòbils, tauletes o *wearables*, han passat a formar part de les nostres vides. No hi ha cap dubte que tots aquests avanços faciliten el nostre dia a dia fins al punt que moltes persones no hagen de desplaçar-se a treballar a l'oficina o puguen comunicar-se de banda a banda del planeta. El món de l'educació no hi ha estat cap excepció i els recursos tecnològics suposen un gir metodològic en la pràctica docent.

Aplicacions digitals com *Scratch*, *Edpuzzle*, *Kahoot* o *Socrative* envaïxen les aules. Una de les disciplines més enriquides amb els recursos digitals és la música, l'aprenentatge de la qual ha patit una metamorfosi en els últims temps. Els pares han passat d'una recerca incessant per trobar una acadèmia de música per als fills a l'extrem que aquests puguen aprendre a tocar un instrument a través d'aplicacions com *Simply Piano*, *Pianist HD: Piano+* o *Yousician*.

En definitiva, cada vegada hi ha més professionals que aposten per les noves metodologies emergents com el treball per projectes, *Flipped Classroom* o *Design Thinking*, recursos digitals que marquen el camí per a traure el màxim rendiment als alumnes. Però sempre ha estat així? Necessitem ser innovadors i aplicar les últimes metodologies en la nostra pràctica docent per tal d'aconseguir uns millors resultats? Per a intentar donar resposta a aquestes qüestions ens centrarem en l'educació musical, concretament en l'anàlisi de l'ensenyament d'un mestre de capella, mossén Vicent Garcia Julbe, el qual desenvolupà la seua tasca docent al Seminari Diocesà de Tortosa a mitjan centúria del segle passat. És evident que en aquesta època la utilització de recursos digitals era una utopia, raó per la qual ens centrarem en els trets principals del seu sistema pedagògic. No obstant això, per a poder arribar a la conclusió de si fou innovador o no, repassarem

les principals metodologies musicals que van proliferar a Occident al llarg del segle XX.

2. LA METODOLOGIA MUSICAL EN EL SEGLE XX

El segle XX ha estat un període de grans avanços tecnològics com l'expansió de les xarxes de comunicació. Però també ha estat una etapa en la qual s'ha experimentat en el camp de l'educació amb una significativa evolució en els seus mètodes pedagògics, experimentació que de retruc també n'ha afectat l'ensenyament musical.

A començament del segle passat ens assabentem de mètodes precursors com el Tonic-Sol-Fa a Anglaterra o el de Maurice Chevais a França, enfocats en la introducció del cant a fi d'aconseguir una bona entonació en l'etapa inicial de l'alumne. El primer ho duu a terme practicant totes les escales com si foren Do major i el segon en indicar l'altura dels sons de l'escala mitjançant la posició de les mans, pràctica coneguda amb el nom de fononímia.

Paral·lelament, en la dècada dels anys trenta sorgeix un nou corrent pedagògic conegut com a *Escola nova* o *Escola activa*, el qual tindrà en Pestalozzi, Decroly, Froebel, Dalton o Montessorie els seus màxims exponents. Aquest nou corrent incideix en el desenvolupament de la personalitat de l'alumne a través de l'ensenyament individualitzat, socialitzat i globalitzat, on el joc i la creativitat esdevenen dos dels seus principals eixos vertebradors. Aquesta tendència innovadora es difon ràpidament arreu d'Europa i els Estats Units amb la seua corresponent influència en la formació musical de la dècada posterior, els anys quaranta, amb l'aparició dels mètodes actius de la mà de Jacques Dalcroze (1865-1950), Edgar Willems (1890-1978) i Maurice Martenot (1898-1980). Les seues aportacions tenen continuïtat al llarg del decenni següent amb mètodes centrats tant en la pedagogia vocal, com per exemple el de Zoltán Kodály (1882-1967), com en el vessant instrumental amb Carl Orff (1895-1982) i el japonès Suzuki (1898-1998).

Si cal fer-li cap retret a aquest ampli espectre metodològic, aquest és, segons HEMSY DE GAINZA (2002), el baix grau creatiu que es desenvolupava en els diferents mètodes. En aquest sentit, la manca de producció comença a ser esmenada durant la dècada dels setanta i coincideix

amb la popularització de la música electrònica, estil que facilita l'entrada dels equips de gravació a les aules i permet que l'alumnat gaudeixi de l'experimentació sonora. No obstant això, es continua assajant amb nous mètodes que vénen a enriquir un ampli llegat pedagògic. Destaquen Schafer, amb una gran sensibilitat cap al silenci amb l'objectiu de desenvolupar el judici crític, o Paynter, centrat en l'audició a través d'un nou i valuós recurs que no és pas altre que la música contemporània. Aquesta tindrà la seua continuïtat durant els anys vuitanta i estarà lligada a la inclusió de les noves tecnologies en l'àmbit educatiu. D'ençà la dècada dels noranta fins a l'actualitat noves metodologies no deixen d'emergir en el camp de l'ensenyament, com ara les aportacions de Wytack amb la incorporació dels musilogrames que permeten l'anàlisi concreta d'un fragment musical amb el suport d'un gràfic; de Tomatis, centrat en alumnes amb problemes de TDAH o dislèxia; i d'altres centrades en la interpretació del piano, com el mètode Yamaha.

Aquesta constant evolució en el camp de l'educació musical ens ha permés comptar amb un llegat molt enriquit mercès a les aportacions i experiències metodològiques recollides al llarg de tot un segle. En canvi, no es pot dir el mateix en la formació musical superior, és a dir, en l'àmbit dels conservatoris, instal·lada en metodologies més tradicionals i no tan propícia als canvis.

2.1 ANÀLISI D'ALGUNS MÈTODES

Mètode Dalcroze

El suís Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) desenvolupà una pedagogia musical centrada en la rítmica a través del treball del moviment corporal i musical, en la qual es prioritza la improvisació i la relaxació. En altres paraules, es pretén que l'alumne pugui sentir el ritme en el seu propi cos. Per a autors com BACHMANN (1998), Dalcroze considera que a través del moviment expressiu es treballen aspectes musicals tan importants com els matisos i el caràcter. Així mateix, entre els recursos més coneguts d'aquest mètode, els professors solen emprar en les seues classes pilotes, cercols o instruments de petita percussió com panderos o claus.

Mètode Willems

El belga Edgar Willems (1890-1978), alumne de Dalcroze, relativitza l'acció musical com un fet humà en què es donen vincles de la naturalesa i la música. En aquest sentit hi relaciona el ritme amb la vida física, la melodia amb la vida afectiva i l'harmonia amb la vida intel·lectual. És per això que Farnández Ortiz (2010) recalca que el moviment i la veu tenen prioritat en la seua metodologia per damunt de qualsevol altre instrument. Amb la persistència d'aquest objectiu, les seues classes estan centrades al voltant de la cançó, on se solen treballar els intervals, l'audició musical amb la discriminació de sons i el sentit rítmic i la notació, tan necessaris per a poder llegir una partitura.

Mètode Kodály

El compositor i musicòleg hongarés Zoltán Kodály (1882-1967) introdueix els jocs i les cançons populars en la seua metodologia, en la qual l'educació de la veu des de menut és un aspecte fonamental perquè l'alumne pugua desenvolupar una bona oïda i així aconseguir una bona afinació, fet que serà determinant en la seua formació instrumental. Aquesta formació anirà acompanyada de la lectura musical, l'escolta i l'anàlisi d'estructures formals de les obres dels grans compositors clàssics.

Mètode Martenot

La professora de piano Madeleine Martenot (1887-1982) dissenyà un mètode d'aprenentatge que busca en l'alumne el desenvolupament de capacitats com ara la rítmica, la memòria, l'altura del so i la improvisació des d'una dinàmica entretinguda basada en el joc. Hi empra el diapasó com a recurs amb l'objectiu d'aconseguir l'oïda absoluta i considera aspectes psíquics com la concentració com elements primordials per a la millora contínua de l'alumne. A més a més, implica una gran comunicació entre professor i alumne, on el primer té en compte les possibilitats del segon i li proporciona peces de considerables dificultats tècniques que puguin suposar-li un estímul.

Mètode Orff

La metodologia de l'alemany Carl Orff (1895-1982) combina la paraula, la música i el moviment cap a una única direcció com és el ritme. El

seu objectiu és treballar de manera conjunta el ritme, la paraula, la melodia, l'harmonia i la interpretació instrumental i vocal. A més a més, un dels aspectes més reconeguts de la seua pedagogia és la pràctica musical amb instruments Orff combinada amb altres de diferents famílies com per exemple la flauta de bec, que contribueix al desenvolupament de l'audició activa, la creació i la improvisació.

Mètode Suzuki

El violinista i pedagog Shinichi Suzuki ofereix una metodologia que abasta la interpretació del violí amb altres elements musicals com el ritme i l'audició des d'una edat molt precoç. La clau del seu èxit rau en una educació personalitzada i activa de l'alumne, pràctica diària, classes individuals i col·lectives i concerts públics. En altres paraules, intenta assolir tal grau de constància que permetrà a l'alumne automatitzar la tècnica violinística a través de la repetició i variació de models rítmics, melòdics i obres musicals.

En conclusió, els mètodes analitzats tenen les seues diferències entre si, però com apunta CUEVAS (2015), tots coincideixen en el fet que les classes han de ser actives i participatives i han de girar al voltant de l'alumne.

3. ESTUDI D'UN CAS: EL MÈTODE GARCIA JULBE

El Seminari Diocesà de Tortosa fou durant la primera part del franquisme un centre de contínua afluença de seminaristes per diversos motius. Allà s'aplegaven seminaristes de tota condició: els qui tenien per propòsit servir Déu, els seduïts per les possibilitats acadèmiques que oferia el centre, i fins i tot infants enviats pels seus pares per fugir dels temps difícils de la postguerra. Siga com vulga, hi trobaren un centre i un professorat que van permetre als alumnes gaudir d'una formació acadèmica que els marcarà al llarg de les seues vides.

3.1 CONTEXT

En l'actualitat, la Diòcesi de Tortosa comprén els municipis del sud de la província de Tarragona i el nord de la de Castelló (les poblacions del

Baix Maestrat, Catí i Tírig de l'Alt Maestrat), si bé no sempre ha estat així, ja que abans de les segregacions dels anys 1955 i 1960, acomesses durant la dictadura, la Diòcesi abastava per una banda gairebé tota la província de Castelló, i per l'altra també incloïa les localitats aragoneses d'Arenys de Lledó, Calaceit i Cretes, indrets ara pertanyents a la Diòcesi de Terol.

Hui en dia l'afluència i l'accés de seminaristes al centre no és gaire elevada, circumstància i problemàtica inexistents a mitjan del segle passat, temps en què els alumnes havien d'enfrontar-se a una prova complexa centrada en matèries troncal·ls que estudiaven a l'ensenyament primari com ara Matemàtiques (Aritmètica i Geometria), Llengua Castellana (Gramàtica: Morfologia i Sintaxi), Geografia, Història, Ciències Físiques, Químiques i Naturals i Història Sagrada. Una vegada al Seminari els alumnes diposaven d'un pla d'estudis organitzat en dotze cursos de gran exigència i varietat que els permetia adquirir uns coneixements tant generals com específics inassolibles en altres centres d'ensenyament i menys encara d'entitat pública.

Però dins d'aquest pla d'estudis una matèria destaca per damunt de la resta: la música. Aquesta disciplina prengué un nou impuls al centre l'any 1943 arran de l'arribada d'un nou Bisbe, Manuel Moll i Salord. Junament amb ell hi arribà Vicent Garcia Julbe, en condició de Canonge Prefecte de Música Sagrada de la Catedral de Tortosa, l'any 1949. Com s'apunta en un estudi més extens (ROCAMORA: 2018, 18), Vicent Garcia Julbe naix l'any 1903 a Vinaròs, població on des de ben menut comença els estudis musicals, concretament solfeig i violí a l'Acadèmia de Música del Círculo Catòlico amb el Reverend Antolí, fins que amb onze accedeix al Seminari Diocesà de Tortosa. Després d'assolir la segona posició en la plaça de Mestre de Capella de la Catedral de Tarragona, Garcia Julbe ingressarà a la de Lugo l'any 1928, on funda i s'encarrega de la direcció de la Schola Cantorum, la qual té una presència important en celebracions religioses com els Oficis de la Setmana Santa. Al cap de tres anys de la fi de la Guerra Civil espanyola és traslladat a la Catedral de Lleida per motius familiars i dos anys després, el 1944, ocupa la plaça de director de capella del Col·legi del Corpus Christie del Patriarca de València, etapa en què aprofundirà en la seua tasca musicològica amb la transcripció de diverses obres

renaixentistes com ara *Las Danzas al Corpus* de Juan Bautista Comes i les *Vilanesas* de Guerrero.

A mitjan centúria i en plena maduresa musical hi arriba a Tortosa gràcies al seu nomenament com a Canonge Prefecte de Música Sagrada de la Catedral de Tortosa. A partir de la dècada dels setanta, ja a Vinaròs, s'enceta un període d'homenatges i distincions com la Dert Ilerca, el canvi de nom de la Coral Vinarossenca pel de Coral Garcia Julbe i el seu nomenament com a fill predilecte de Vinaròs. Tanmateix, en aquest període se centra en les transcripcions, algunes composicions com ara el *Tríptico Responsorial* per a la coral Vicent Ripollés de Castelló o en harmonitzacions de peces per a la coral Garcia Julbe, fins que mor l'agost de 1997.

3.2 ACTIVITAT MUSICAL AL SEMINARI

L'etapa més fructífera de la carrera de Garcia Julbe fou la tortosina, període en què es féu càrrec de les classes de cant gregorià dels diferents cursos, de la direcció de la Schola Cantorum, i de les classes de piano i composició per als alumnes més avantatjats. Mossén Garcia Julbe implantà al Seminari Diocesà un context que ha estat decisiu perquè molts seminaristes tingueren contacte amb l'ensenyament musical, tasca gens senzilla per a la població durant el règim franquista, i en què sense ell molts alumnes com ara Josep Pavia i Simó, Joan Ramon Herrero, Josep-Enric Peris i Rossend Aymí no hagueren pogut desenvolupar les seues carreres musicals i haver-hi contribuït a la cultura musical de la zona des dels seus respectius vessants musicals.

3.2.1 ACTIVITAT PIANÍSTICA

Segons ALANYÀ (2001, 724), dins de les preocupacions del Bisbe Moll i Salord sempre estigué la formació dels seminaristes, no només des d'un vessant acadèmic sinó també musical. En aquest sentit, s'hi apostava per l'aprenentatge pianístic dels alumnes amb l'objectiu d'aconseguir bons organistes capaços inclús de poder acompanyar la salmodia, els cants i els motets que se solen cantar pels pobles. La iniciació a l'aprenentatge del piano era en tot moment voluntària i segons el curs podien tenir com a professors els organistes Mn. Sirisi o Constantino Ahís, si hi estudiaven

en el Seminari Menor, o bé Mn. Garcia Julbe si cursaven estudis en el Seminari Major.

Mn. Vicent no era pianista i, en conseqüència, no tenia la tècnica que poguera tenir un especialista. Els coneixements que posseïa els havia après en la seua època de seminarista davall la tutela de l'organista Mn. Peris. En aquest sentit, cal destacar l'interés del capellà pel control del domini dels dits i per l'aprofundiment en l'expressió màxima dels sentiments, com ara en l'inici de la simfonia núm. 5 de Beethoven (ROCAMORA: 2018, 26). De fet, al Seminari el piano era tractat com una altra matèria i, per tant, requeria del treball metòdic d'altres assignatures. El progrés no era possible si no hi havia una constància a través del treball diari. En aquest sentit, els alumnes hi practicaven una hora diària a les diferents sales habilitades per a l'estudi, a l'hora del pati i durant tota la setmana fins que arribava la classe de dissabte de matí amb mossén Vicent, que els feia les correccions oportunes.

Entre els diversos mètodes pianístics emprats pels alumnes en destaquen dos que practicaven de forma diària, els de Beyer i Mikrokosmos. Ferdinand Beyer fou un compositor i pianista alemany nascut a Querfurt l'any 1803. La seua obra més coneguda, que encara perdura fins als nostres dies, és *Vorschule im Klavierspiel* o *Mètode d'Iniciació al piano op.101* de 1851. Aquest mètode té una introducció amb una base teòrica en què s'explica el pentagrama, les claus de sol i fa, intervals, figures musicals, etc. Després s'hi divideix en dues parts: la primera, amb exercicis per a cinc dits que van del número 1 fins al 64, i la segona, que va del 65 al 106, centrada en el treball del pas de polze. Finalment, el mètode acaba amb una mena d'apèndix que contempla exercicis tècnics per a estudiar les 24 escales tant en el relatiu major com menor. El segon mètode pianístic que hi treballaven era el *Mikrokosmos* de Bela Bartok, un conjunt de peces, concretament 153 de dificultat progressiva, agrupades en sis volums i que recullen els problemes tècnics i musicals de la literatura pianística. En aquest mètode s'intenta evitar la monotonia repetitiva d'altres exercicis a través de la inclusió d'altres elements com la politonalitat, els ritmes irregulars, encreuament de mans, etc.

A l'aprenentatge pianístic hi havia dos moments culminants: les vetllades literàries musicals que s'organitzaven al Seminari. La primera tenia

lloc el 28 d'agost, amb motiu de la celebració de sant Aureli Agustí, dia del sant del rector D. Aurelio Querol, i la segona el dia 15 de desembre, per la commemoració de la Immaculada Assumpta. Per tal que pogueren participar-hi tots, principalment els nous, eren freqüent en aquestes vetllades les interpretacions a quatre mans, amb nombrosos avantatges pedagògics (ROCAMORA: 2018, 29). En primer lloc i el més evident és la sincronització entre els dos intèrprets, tasca gens fàcil per la incomoditat que implica situar quatre mans sobre el teclat. Així mateix, s'han de tenir en compte aspectes com la digitalització o l'ús dels pedals. En segon lloc, amb aquesta pràctica es duu a terme un treball d'escolta atenta de les altres veus, fonamental en la música coral. En tercer lloc, hi han de prestar atenció als elements expressius. Per una banda, s'ha de buscar la igualtat en els atacs, acció que en el piano és molt més evident que en altres instruments. Per l'altra banda, la interpretació de diferents estils, un dels aspectes musicals més complicats, ha d'anar sincronitzada entre els executants. Finalment, aquesta pràctica permet el coneixement d'un ampli repertori, el qual haguera sigut impossible de conèixer durant la primera meitat del segle XX a causa de la dificultat d'assistir a concerts o de la limitació en l'accés a emissores de ràdio o discos.

Tal com recull ALANYÀ (2001, 592), d'aquestes classes sortiren organistes com el mateix Rossend Aymí i Escolà, Contastino Ahís i Escrig, Joan Ramon Herrero Llidó, Jesús Reboll i Maneu, Manuel Jordà i Estupiñà, Isaïes Riba i Cucala, Josep Roda i Batlle o Refael Prades i Antolí, entre altres.

3.2.2 CLASSES D'HARMONIA I COMPOSICIÓ

Durant el mes d'agost el Seminari ofería uns cursets d'estiu dins dels quals s'impartien classes de composició centrades en l'harmonia i en l'estudi i anàlisi dels diferents estils musicals amb les seues corresponents audicions. García Julbe emprava el mètode d'harmonia d'*Arin y Fontanilla* i el complementava amb exercicis basats en harmonitzacions d'algunes corals protestants com la *Passió segons Sant Joan* o *Sant Mateu* de Bach i amb l'estudi i l'anàlisi d'altres compositors del passat com ara Victoria o Palestrina.

En tot cas, la manera de procedir que seguien els alumnes en aquestes harmonitzacions era molt simple, ja que copiaven la melodia o el baix del coral a treballar. Tot seguit es prosseguia a l'harmonització i, finalment, la comparaven amb la versió original del compositor. Amb aquest mètode, Vicent Garcia Julbe pretenia, senzillament, que els seus alumnes prengueren com a model els grans mestres de la composició, mitjançant la comparació i anàlisi de la manera d'encadenar els diversos acords amb la finalitat d'automatitzar les diferents formes compositives (ROCAMORA: 2018, 31). És a dir, mossèn Vicent buscava que els seus deixebles hi assimilaren els diferents estils respectant sempre les regles d'harmonia i composició. A més a més, els permetia la realització de dissonàncies, sempre que estigueren preparades anteriorment.

En cas d'errada per part de l'alumne, es procedia a una reflexió en la qual els feia raonar sobre allò que havien d'escriure. I és que tal com afirmen els seus deixebles, el capellà era molt rígid amb les regles compositives, fins al punt que un d'ells especifica els arguments que els donava per a justificar aquesta rigidesa: «No eren prohibicions, sinó que ens explicava que si els grans mestres de l'antiguitat no ho feien, nosaltres tampoc ho havíem de fer i, per tant, si no aconseguíem evitar aquestes incorreccions, era perquè no en dominàvem la tècnica» [RA]. Tanmateix, a l'hora de comprendre els alumnes deixaven les regles escolàstiques de l'harmonia i gaudien de certa llibertat, perquè «per a Garcia Julbe el més important és que allò que compongueren ho férem des de la consciència i no des de la ignorància» [AM]. En aquest sentit, els seus alumnes expliquen que el compositor defensava que «a l'hora de compondre obres, aquestes havien de ser realment noves, que sortiren de l'ànima i no una mera recopilació d'altres autors. Per aquest motiu, havies de dominar tots els estils, tant els antics com els nous» [RA].²⁶

Per a aprendre les diferents tècniques compositives, els alumnes duïen a terme una tasca d'estudi i anàlisi d'obres de diferents estils i autors amb l'objectiu esmentat anteriorment d'interioritzar la manera d'encadenar els acords dels grans mestres. Quan es pregunta per aquesta pràctica

²⁶ Opinió extreta de l'obra *Mossèn Garcia Julbe. Un llegat en l'oblit* (2018).

als alumnes, sempre contesten a corre-cuita el nom de Tomás Luis de Victoria, concretament els responsoris de *Tenebres d'Officium Hebdomadae Sanctae*, que eren interpretats pel cor. Segons la Dra. AGUIRRE (2012), en l'*Officium Hebdomadae Sanctae* Victoria utilitza el llenguatge musical del moment, un contrapunt imitatiu «harmonitzat», en el qual les consonàncies desencadenaven en un teixit musical homorítmic i inclús de vegades homofònic. En altres paraules, les peces analitzades pels seminaristes tenien certa complexitat.

Un altre dels autors que solien analitzar era Johan Sebastian Bach, especialment el *Clavecí Ben Temprat*. I és que l'estudi de la fuga ajuda a escoltar totes les veus, raó per la qual és tan important en la interpretació coral. Entre les seues pertinences es va localitzar una edició titulada *Otto fughe dal Clavecin bien tempéré* i editada Bernardo Boekelman. En aquesta peça s'analitza la fuga núm. 7 en Mib M, tant del primer com del segon volum, i la fuga núm. 4 en Do # menor. Aquesta edició es caracteritza per una exposició en colors dels subjectes i contrasubjectes que faciliten l'anàlisi de l'estructura de la fuga. Per altra banda, contempla una reducció dels patrons harmònics que en faciliten l'assimilació.

Garcia Julbe també era un gran pedagog i sempre intentava economitzar al màxim el temps que passava amb els deixebles. Segons ALANYÀ (2001, 731), durant el curset de 1960 van analitzar música de Falla, segurament amb la intenció de fer una preparació prèvia per a la interpretació de la cantata escènica del compositor andalús que interpretà més endavant la Schola Cantorum. Per una altra banda, els exalumnes descrivien al capellà com a «didacta» (ROCAMORA: 2018, 34), perquè aprofitava qualsevol context per fer indicacions musicals, com per exemple quan interrompia els assajos del cor per a remarcar girs harmònics, fet que facilitava que els alumnes els pogueren interioritzar.

Finalment, en el mateix sentit que es realitzaven vetllades literari musicals per a estimular als seminaristes en l'estudi del piano, també s'organitzaven festivals o concursos nadalencs per tal d'animar els alumnes a compondre les seues primeres peces.

3.2.3 SCHOLA CANTORUM

L'any 1949 Garcia Julbe és nomenat Canogne Prefecte de Música Sagrada de la Catedral de Tortosa per Butlla Pontificia del Papa Pius XII. D'ençà, el Seminari pren impuls i assoleix prestigi gràcies a la permanent activitat musical que es viu sota la seua tutela, especialment la Schola Cantorum. Aquesta hi comptava amb una base sòlida arran d'un pla d'estudis que prioritzava la formació musical. Durant els cinc primers cursos, que es corresponien amb la secció d'humanitats, els alumnes impartien la matèria de Cant figurat i empraven mètodes com ara el *Canto Figurado* de José María Peris o el *Método Graduado de Solfeo* de Llambert-Alfonso-Zamacois (LAZ). En canvi, en els tres cursos de la secció de filosofia i en els quatre de teologia, els alumnes impartien Cant gregorià, en què empraven el *Liber Usualis Missae et Officii*. Eren vint minuts de cant diari amb l'objectiu de preparar la litúrgia de diumenge. En altres paraules, els seminaristes tenien coneixements musicals i això augmentava el nivell musical del cor. A més a més, eren entre vuit-cents i nou-cents alumnes al centre i se seleccionaven de forma acurada aquells que formarien part de la Schola Cantorum.

Sens dubte, el màxim transmissor d'expressió musical corresponia a la Schola Cantorum, dirigida per mossén Sirisi fins a l'arribada de mossén Vicent l'any 1949. A partir d'aquell moment, la «Schola Cantorum, mentre existí, solemnitzà a gran nivell musical la Setmana Santa de la catedral de Tortosa» (ALANYÀ: 2001, 709). A més a més, el cor també era present en totes les solemnitats litúrgiques de la Diòcesi i el mateix Seminari. Però la celebració litúrgica més important en què hi participaven era la de Setmana Santa, durant la qual interpretaven un repertori que sempre incloïa alguna obra nova composta pel director i mestre que s'afegia al repertori de Victoria, Ginés Pérez, Otaño, Lotti, Ett, Goicoechea o Tàpies.

L'activitat del cor s'intensificava a partir de Nadal amb assajos diaris de trenta o quaranta minuts a l'hora del pati i fins i tot a la tarda, coincidint amb el berenar, amb l'objectiu de preparar els actes referents a la Setmana Santa (ROCAMORA: 2018, 36). Al llarg dels més de vint anys que Garcia Julbe romangué al capdavant de la Schola Cantorum, comptà amb l'ajuda d'aquells seminaristes més avantatjats en l'aprenentatge musical, com ara

Rossend Aymí, Isaïes Riba i Cucala, Josep Pavia i Simó, Joan Ramon Her-rero, Antonio Melià, etc. La funció d'aquests era la mateixa que en el seu dia tingué Garcia Julbe quan fou seminarista i que recull QUINZA (1990) en una de les seues entrevistes al capellà: «Mossèn Peris me apreciaba mucho, y me pidió que le preparase a los niños, esto lo hacía cuando acabábamos de comer y en la hora del patio. Recuerdo que una de las piezas que ensayábamos era precisamente el *Haec est dies* preciosa pieza compuesta por mossèn Peris, yo les ensayaba a los niños la parte de las voces de los triples».

En aquest sentit, els seus ajudants descriuen la metodologia que empraven en aquests assajos parcials. En primer lloc, els alumnes del Seminari menor, com que eren els triples, eren recollits per aquells alumnes més avantatjats. Tot seguit solfejavien la partitura, pràctica certament difícil perquè els triples encara eren massa joves i no comptaven amb els mateixos coneixements musicals que els membres d'altres cordes, fins al punt que s'havien d'aprendre algunes peces de memòria. A continuació, es treballava el text perquè hi havia alumnes que encara no tenien suficient domini del llatí i després l'introduïen amb la melodia corresponent. En últim terme, per acabar de polir-lo, incidien en els girs melòdics de la polifonia del segle XVI.

En aquests assajos els ajudants no solien emprar un piano per no perdre el temps. De totes maneres, l'objectiu principal no era un altre que els alumnes aprengueren la melodia de les peces, la resta ja era feina de Garcia Julbe. Els assajos generals eren curts, disciplinats i intensos, en els quals mossén Vicent intentava no aturar-se massa i reservar els comentaris per al final, encara que si a vegades es produïen errades garrafals com un «gall», la interrupció era inevitable. Per una altra banda, els assajos es feien sense orgue, encara que la peça tinguera l'acompanyament de l'orgue; per donar el to, mossén Vicent sempre utilitzava el seu diapasó.

Atesa la brevetat dels assajos, no es perdia temps en fer exercicis auditius ni tampoc vocalització. De tota manera, pel que fa a la impostació de la veu, els seus alumnes remarquen la forta expressivitat de la cara del capellà; només veient-li l'expressió ja sabien com col·locar la boca. Així ma-

teix, els exseminaristes afirmen que tampoc no els explicava el funcionament de l'aparell respiratori tot i reiterar en què només pel fet de fixar-se en l'expressió del mossén ja sabien quan havien de respirar.

Per una altra banda, sí que hi feia indicacions referents a la dicció del text. A diferència del català, el llatí és una llengua amb les vocals tancades. Mossén Vicent demanava als alumnes que pronunciaren les vocals amb tancaments fonètics i, a tall d'anècdota, sentenciava: «pareixeu de la Cava», en referència a la peculiar parla de la gent d'aquest municipi del Delta de l'Ebre (ROCAMORA: 2018, 37). A més a més, Garcia Julbe tenia molta picardia, i quan havien de cantar «Ex Christus», les esses les feia sonores perquè no se n'escoltaren trenta. Tots aquests aspectes els anava treballant i corregint sobre la marxa i sense fer cap mena d'exercici específic.

Quant al timbre, el capellà no diferia al d'un altre director. Sempre buscava l'equilibri de les veus i que no sobresortira una per damunt d'altra, però sempre donant-ne preferència a la melodia dels tiples. Tanmateix, hi posava molt d'èmfasi en el contrapunt, concretament en el fet de recolzar o accentuar la part dèbil del compàs on l'autor havia posat l'accent. Al llarg de les gairebé dues dècades que mossén Vicent estigué al capdavant de la Schola Cantorum, aquesta aconseguí un prestigi que els mateixos seminaristes arribaren a constatar.

4. CONCLUSIONS

La majoria d'alumnes de mossén Garcia Julbe destaquen del seu professor que era un gran pedagog i un innovador, encara que la seua metodologia no es corresponia del tot amb les que en aquell moment proliferaven a Europa, si bé sí que hi presentava trets en comú.

Primerament, Garcia Julbe comparteix amb els pedagogs Willems i Kodaly l'interés pel desenvolupament de l'oïda, perquè l'afinació és un aspecte vital en les Scholes Cantorum i la de Tortosa no podia quedar-hi enrere. Tots dos mètodes tracten l'aprenentatge de la notació musical i, en aquest sentit, el pla d'estudis del Seminari atorgava una gran importància a la lectura musical a través de llibres de solfeig com el LAZ. En segon lloc, tal com féu Kodály, el capellà li donava molta transcendència a l'anàlisi de les obres dels compositors clàssics com ara Palestrina, Victoria o Bach. En

tercer lloc, accions com les vetllades musicals, pensades per a posar el focus d'atenció sobre l'alumne, recorden Martenot, com també el freqüent ús del diapasó per tal d'aconseguir una bona oïda, que tant va promoure entre els seus alumnes. Una altra semblança entre els dos és la bona sintonia entre professor i deixeble. I és que Vicent els veia diàriament, bé en l'assaig de la coral, en classes de piano, etc. En quart lloc, Garcia Julbe conflua amb Carl Orff en l'interés per l'estudi de la melodia i l'harmonia, que el mestre solia treballar en els assajos de la coral. Així mateix, el pedagog alemany oferia la possibilitat de desenvolupar la tasca creadora en la seua metodologia, la qual el capellà impulsà en les seues classes de composició i els concursos nadalencs. Finalment, quant a formació pianística presenta punts coincidents amb Suzuki en l'atenció individualitzada, en la insistència en la pràctica diària o en la promoció d'activitats col·lectives com els concerts de piano a quatre mans per les vetllades. També coincideix en el treball metòdic d'obres per a automatitzar i millorar la tècnica instrumental, en aquest cas la pianística.

Tot i les moltes semblances entre Garcia Julbe i els grans pedagogs musicals de mitjan segle XX, és ben probable que el capellà els desconeguera, si més no n'ignorava les tasques pedagògiques. Aquests autors no es van posar de moda fins a la dècada dels noranta del segle passat i l'inici de l'actual arran de la incorporació dels seus mètodes en els estudis de la carrera de magisteri musical. Per tant, es pot afirmar que la metodologia de Garcia Julbe era innovadora? Depén. El seu mètode compagina aspectes de caràcter tradicional com la repetició, el treball diari i la inspiració en grans mestres del passat, amb aspectes nous per a l'època com els concerts a quatre mans o el fet d'introduir durant els assajos de la Schola Cantorum referències a continguts musicals que els alumnes estudiaven en altres classes de música. És a dir, no introduí res de nou però utilitzà alguns recursos que tampoc eren gens habituals en l'ensenyament musical d'aquella època. D'aquesta manera va anar construint una manera d'ensenyar pròpia, que a ell li funcionava bé.

En definitiva, Garcia Julbe solia emprar una manera de treballar semblant a la que ell havia conegut des de menut, però barrejada amb altres recursos que tenia al seu abast, els quals podien donar certa sensació d'in-

novadors, si bé realment tampoc no ho eren en excés. Siga com vulga, conseqüència de les seues classes hi constatem una gran fornada de seminaristes que van sortir de Tortosa a mitjan segle passat. Molts d'ells van continuar amb la vida pastoral i d'altres van optar per uns altres camins, però allò més important és que Garcia Julbe va aconseguir una forma d'ensenyar pròpia, la qual deixà empremta en els seus alumnes. Fet i fet, aquest hauria de ser, al nostre entendre, l'objectiu fonamental de tots aquells professionals que ens dediquem a aquest ofici, independentment de la metodologia i els recursos que fem servir a l'aula.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIRRE, Soterraña (2012): «Tomás Luis de Victoria: la singularidad de un gran músico», en *Anuario del Festival Internacional de música Abulensis*. Àvila: Centro de Estudios Tomás Luis de Victoria, 3-5.
- ALANYÀ, Josep (2001): *El Seminari Diocesà de Tortosa*. Tortosa: Bisbat de Tortosa.
- BACHMANN, Marie-Laure (1998): *La rítmica Jaques Da-Dalcroze. Una educación por la música y para la música*. Madrid: Pirámide.
- CUEVAS, Sara (2015): «La trascendencia de la educación musical de principios del siglo XX en la enseñanza actual», *Magister* 27, 37-43.
- HEMSY DE GAINZA, Violeta (2002): *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires: Lumen.
- QUINZÁ, Salvador (1990): «Mis personajes favoritos (II). Hoy, Mossèn Vicent García Julbe», *Vinaròs, setmanari d'informació local* 1643, 15-16.
- RIPOLLÉS, Antonio (2004): *Vicent García Julbe: Estudi i catalogació de la seva obra*. Vinaròs: Ajuntament de Vinaròs.
- ROCAMORA, Francesc (2018): *Mossèn Vicent Garcia Julbe. Un llegat en l'oblit*. Vinaròs: Amic de Vinaròs.